Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 11
Janeiro de 2025
ISSN: 2976–0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/
n.11

O ouro de Quíloa segundo Gil Vicente

Paulo Martins Oliveira

Introdução

Entre 1503 e 1506 o prestígio de um país foi modelado na forma de uma custódia, expressando como, entre todas as nações cristãs, Portugal seria a preferida de Deus, e o seu monarca o legítimo e messiânico protector da Fé.

Assim, a Gil Vicente foi confiado o primeiro ouro tributário do Índico, com o objectivo de criar uma inigualável peça de culto religioso, mas que fosse também uma declaração da autoridade do Venturoso, dentro e fora de fronteiras.

Num mundo de limites ainda incertos mas alcançáveis, e em plena rivalidade com Castela pela primazia ibérica, iniciava-se verdadeiramente a era imperial da História Portuguesa.

Nos seus engenhos e cuidadas metamorfoses, a Custódia de Belém revela aos crentes e súbditos quer a teologia da corporização de Cristo, quer a dignidade do seu grande Custódio na Terra, num discurso cénico pensado ao detalhe.

Custódia de Belém, det. (foto:PMO).

O contexto ultramarino

Após as três primeiras a expedições marítimas à Índia, capitaneadas respectivamente por Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e João da Nóvoa, o estabelecimento luso mostrava-se ainda incerto, condicionado pelas inevitáveis tentativas dos potentados e comerciantes Árabes em manter reservado o monopólio no Índico, contando para tal com os governos muçulmanos instituídos em diversos pontos das costas asiáticas e na África oriental.

Era o caso de Quíloa (Kilwa Kisiwani) – uma pequena ilha integrada na malha costeira da actual Tanzânia, a uns 190 quilómetros da fronteira moçambicana.

Não distante do temido Canal entre Moçambique e Madagáscar – o limite do mundo para os navegantes do Índico – Quíloa era portanto, na perspectiva dos Árabes, uma das mais remotas praças muçulmanas de África, e assim uma das primeiras que os Portugueses encontravam ao subir e passar o Canal pelo sul.

Localização da ilha de Quíloa (img.: Google Earth).

Quíloa no século XVI, por Georg Braun (Braunio) e Frans Hogenberg.
Idem, por André Thevet (fotos: wikimedia.org).

João de Barros refere na *Ásia* como o rei de Quíloa havia "vsado de cautélas de muyta maldáde" para com os capitães portugueses que por ali fundearam. Tratava-se de uma questão fulcral no Índico, sendo os Árabes acusados de recorrer sistematicamente a dissimulações e manobras dilatórias para irem retendo os bem artilhados navios lusos, de modo a que ficassem à mercê de frotas muçulmanas mais numerosas entretanto reunidas.

Essas estratégias verificaram-se logo na viagem inaugural do desprevenido Vasco da Gama, o qual todavia, enquanto "predestinado", beneficiara dos favores divinos para escapar às armadilhas. Tal explica que, acerca desse périplo, os *Lusíadas* retratem Gama como alguém cândido e quase ingénuo, tratando-se aqui de um aviso camoniano a D. Sebastião, à maneira dos instrutivos *espelhos de príncipes*.

Ou seja, de um modo geral tinha-se que os Sarracenos associavam astúcia e quantidade para compensarem a sua menor eficiência naval e militar, considerando-se necessário que os Portugueses se apresentassem logo à partida noutra postura, inibindo engodos e punindo exemplarmente quaisquer tentativas de retardar e encurralar as suas naus.

Logo nos inícios do século XVI isso fora decidido por D. Manuel, o qual no Oriente estabeleceria o comércio na lógica musculada da *Pax Romana*, aliás basicamente a mesma que os Árabes já ali tinham instituído. Ainda que latente durante os primeiros anos, o confronto declarado era inevitável desde que os ocidentais conseguiram passar o Canal de Moçambique.

Foi com este novo espírito que, em 1502, Vasco da Gama regressou aos mares do Índico. Após sair do Canal, a armada avistou Quíloa e desencadeou uma trovoada de canhões, pela qual "a cidade ficou assombrada vendo o terror com que o Almirante entrou, por ser tudo fogo e hũ continuo toruam dartelharia". Desta forma, e uma vez que Habraemo – rei de Quíloa – era conhecido por andar "em dilações", "quis o Almirante entrar com este furor polo [para] o assombrar".

Prosseguindo no relato de João de Barros, foi deste modo possível celebrar um tratado de "amizade" (aliança) com Habraemo, dispensando-lhe sempre que necessário o apoio da artilharia lusa para que esse rei africano se impusesse face aos próprios inimigos regionais.

Esta mais-valia militar revelar-se-ia apetecível a outros governantes do Índico, e assim, através desta outra forma de comércio, os Portugueses procuraram assumir-se como os imperiais árbitros da *Pax*, embora em permanente disputa com os Árabes que, entretanto, iam tentando pressionar os dignitários locais a desfazerem os acordos que tivessem estabelecido com os europeus.

Foi nesta dinâmica que Habraemo admitiu a suserania de D. Manuel, colocando-se "debaixo da sua proteiçam com tributo de quinhentos miticáes douro, peso que amoedádo podia ser da nóssa moeda quinhentos oitenta e quátro cruzádos isto mais em sinal de obediencia que por a quãtidade dele"[1].

1 João de Barros, *Ásia*, Primeira Década, Liv. VI, Cap.III, INCM, Lisboa, 1988, pp.225-226.

Ou seja, mais importante que esse ouro, interessava o estabelecimento de um porto seguro na transição do Canal para o Índico aberto, sendo D. Manuel reconhecido como suserano imperial, i.e. rei de reis, o que ia de encontro à sua narrativa cristológica-espiritual de um grande Senhor a quem os "reis magos" do Oriente prestavam homenagem com ouro e especiarias.

Com o Venturoso nascia uma nova etapa da História Portuguesa, cuja ancestral identidade régia começara a ser internacionalmente admitida quando D. Afonso Henriques enviou ao papa a simbólica quantia de quatro onças de ouro (c. 120 gramas), colocando-se sob a sua jurisdição.

Nessa altura, Lisboa ainda nem sequer estava tomada aos Mouros; agora, era D. Manuel quem fazia desta cidade o centro imperial do mundo, recebendo com aparato o tributo muçulmano enviado de paragens inauditas.

Para imortalizar esse momento, o rei incumbiu Gil Vicente de modelar o ouro de Quíloa numa distintiva alfaia religiosa, a melhor jamais concebida para albergar a hóstia consagrada – o próprio Corpo de Deus transubstanciado, e do qual D. Manuel era não só o Custódio, mas o próprio reflexo na Terra.

Gil Vicente, Custódia de Belém
MNAA, Inv.740.Our.
(foto: PMO).

A concorrente ibérica

Com os domínios ultramarinos o rei português visava construir um prestígio imperial na Europa, e nisto enfrentava a rivalidade dos sogros Isabel e Fernando de Espanha, nomeadamente com a gradual instalação nas Américas e com as disputas sobre o direito de vir a conquistar o Reino de Fez – o principal potentado marroquino.

As expectativas dos Reis Católicos aumentaram quando em 1495 faleceu o temível e determinado "el hombre" (D. João II de Portugal), subindo ao trono luso o aparentemente apagado e manipulável D. Manuel. A isto somavam-se as relações privilegiadas dos monarcas espanhóis com o compatriota Alexandre VI Bórgia, que ocupava em Roma o trono papal.

Celebrando o crescente poder da união castelhano-aragonesa, naquele ano de 1495 a rainha Isabel mandou realizar uma custódia ao barcelonês Jaume Aimeric, ao qual terá sido confiado uma parte do primeiro ouro trazido por Colombo.

Quatro anos depois era concluída a peça figurada na imagem seguinte, importando aqui o eixo central da fotografia, onde um viril circular-solar (destinado à hóstia) é rodeado por colunas, as quais suportam uma pequena estrutura cilíndrica que estreita e converge para uma safira azul no topo.

Jaume Aimeric, Custódia da Rainha Isabel, 1495-99 (foto: wikimedia.org/Miguel Hermoso Cuesta). Na imagem, os densos elementos laterais e a cobertura cravejada de pedraria fazem parte de uma estrutura posterior, por Enrique de Arfe.

Por sua vez, o referido viril e colunas têm por suporte um pé vertical, cuja parte intermédia é torneada por seis pequenas figuras esmaltadas (Santiago, João Baptista, S. Pedro, S. Paulo, João Evangelista e Virgem Maria)[2], requerendo a encomenda original que, na custódia, fossem incluídos ainda seis querubins[3], perfazendo assim o número canónico de doze figuras.

Quanto à mencionada pequena cobertura cilíndrica, esta constitui a parte mais original da alfaia, pois representa um pombal (*palomar*) em ouro, com janelas onde se encontram minúsculas pombas esmaltadas. Esta peça em particular resulta do desmembramento de uma obra de ourivesaria já pertença de Isabel a Católica[4].

Numa perspectiva geral, na custódia da Rainha destaca-se o viril circular com a hóstia consagrada – o Corpo de Cristo reencarnado ou transubstanciado na Terra, tendo acima o pombal funcionando como uma cidade celestial dos justos, sendo que as pombas simbolizavam justamente as boas almas[5]. Engastada ao topo do pombal, a também já referida safira azul sublinha a ligação com o céu.

Esta gema é visível na foto apresentada, não devendo ser confundida com outras pedras logo acima dela, e que fazem parte de um exuberante baldaquino posteriormente desenvolvido para albergar a custódia isabelina (empreendimento a referir noutro passo deste estudo).

Isabel faleceria em 1504, tendo o seu confessor e aliado Cardeal Cisneros depressa adquirido a custódia para a respectiva catedral primaz de Toledo, tornando-se peça central nas respectivas grandes procissões do *Corpus Christi,* ou Corpo de Deus.

Cisneros sempre tivera uma particular influência política, a qual paradoxalmente ainda aumentou após a morte de Isabel, isto porque a filha e sucessora no trono castelhano logo daria mostras de alguma instabilidade psicológica, acabando polemicamente encarcerada num castelo. O velho Fernando, ainda soberano de Aragão, encontrava-se enredado na política italiana, tendo o Cardeal assumido a regência de Castela.

Bem no centro da Península, Toledo era a capital de um Cisneros apostado numa dinâmica de unificação peninsular, contando com os netos de Isabel e tendo por base aquela cidade do rio Tejo.

Por esta altura o Cardeal já percebera que tinha em D. Manuel, afinal, um formidável adversário, também interessado numa convergência peninsular, mas sediada na outra grande cidade do Tejo – Lisboa.

---

2 Figuras nomeadas in catedralprimada.es / La Custodia de Enrique de Arfe.

3 Maria Cristina de Arteaga, “La custodia de Arfe y sus predecesoras en la Catedral de Toledo”, in *Boletín de la Sociedad Española de Escursiones – Arte, Arqueologia, Historia*, Madrid, Dezembro de 1924, p.241.

4 Idem, *op. cit.*, p.242. Sobre a mesma custódia, v. igualmente Margarita Pérez Grande, “Los Reyes y la Catedral de Toledo”, in *Maravillas de la España Medieval*, pp.255-256, 348-349. [*onlineonline*]

5 Sobre referido o simbolismo das pombas, cf. Jorge Campos Tavares, *Dicionário de Santos*, Lello Editores, Porto 2001, pp.52, 53, 89, 116.

As visões eram contudo bem diferentes e coincidiam alegoricamente com os fundadores míticos dessas cidades. Assim, Toledo fora supostamente instituída pelo poderoso e continental Hércules, com Cisneros a desejar um férreo centralismo, do qual irradiavam meras províncias hispânicas[6].

Por por sua vez, fundada pelo aventureiro e sagaz navegador Ulisses, Lisboa queria-se a capital de uma Península mais versátil e baseada em verdadeiras autonomias (≈ confederação; ≈ Sacro Império Germânico), as quais responderiam ao poder mediador do Venturoso, soberano efectivo de Portugal enquanto reino de elite e em si mesmo centralizado, cabeça tolerante da Península e das intermináveis possessões ibéricas no Ultramar.

A Custódia de Belém integra-se nesta rivalidade, em que o ouro de Quíloa foi modelado tomando em conta e querendo ultrapassar a custódia isabelina, entretanto tornada símbolo de Toledo, de Castela e da visão política de Cisneros.

Se os vizinhos espanhóis já detinham o corpo do apóstolo Tiago (Santiago), se os também concorrentes Venezianos foram ao Egipto buscar o corpo do evangelista Marcos, e se o Sacro Império Germânico do rival Maximiliano tinha os corpos dos reis magos, D. Manuel por seu lado a todos superaria ao possuir a mais bela e engenhosa máquina de corporização de Deus na Terra.

O sublime Auto

Sendo frequente a concepção de obras polissémicas que visavam condensar determinada lógica, a Custódia de Belém apresenta-se como um dos melhores exemplos dessas criações totalizantes que prestigiavam artistas e patrocinadores[7].

Reflexo disso, em 1517 D. Manuel determinava no seu Testamento: "mando que se dee ao moesteiro de Nosa Senhora de Beleem a custodia que fez Gill Vicemte pera a dita casa"[8].

A citação interessa por vários motivos, incluindo o reconhecimento do particular estatuto de Gil Vicente e da própria Custódia, a qual foi desenhada com camadas de significado que se podem desdobrar. Esta natureza multiforme já foi abordada num pequeno estudo que agora se aprofunda[9].

Assim, o ourives e autor de peças teatrais era das pessoas mais qualificadas para conceber uma obra segundo princípios cenográficos, como habitual à época e onde as mesmas formas estão pensadas de modo deliberadamente ambíguo, permitindo o desenvolvimento da narrativa em sucessivos actos[10].

---

6 Toledo tinha um tal peso centralizador que, para não ferir em demasia a susceptibilidade aragonesa, decidiu-se mais tarde transformar a vizinha vila de Madrid na capital espanhola, mantendo a centralidade peninsular e castelhana.

7 Sobre esta dinâmica v. por exemplo *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém".

8 *Testamento do Rei D. Manuel I*, ANTT, Lisboa, 2021, p.7.

9 Cf. *As camadas simbólicas da Custódia de Belém*, 2015 [*online*].

10 Sobre este ponto cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", p.5.

As criações mais ambiciosas, como é o caso da Custódia de Belém, visam condensar numa só peça o essencial da religião judaico-cristã, do Alfa ao Ómega, do Génesis ao Apocalipse, sendo Cristo o eixo e a ponte unificadora que, pela sua Transubstanciação na hóstia consagrada (≈ nova Encarnação), assegura aos fiéis que chegarão a bom porto, não obstante todas as vicissitudes e agruras da vida.

A seu modo, a Custódia de Belém corresponde ao que se chamava de "Comédia", ou seja uma história que termina em felicidade para o protagonista, que leva consigo os leitores ou espectadores. Inevitavelmente lembra a grande obra de Dante, sendo plausível que possa ter sido uma das fontes de Gil Vicente para conceber este Auto, grave e solene.

Éden (corrompido)

Em primeiro lugar existe na Custódia uma lógica que contrapõe o Paraíso derradeiro (no topo, onde figura Deus-Pai) ao Éden original na base/peanha, que surge como uma flor invertida de seis pétalas (dias da Criação no Antigo Testamento). De profusa decoração naturalista, neste primordial "Bosco Deleitoso" destacam-se aves coloridas que realçam o cariz paradisíaco da Criação original.

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

Contudo, algumas aves assemelham-se a peças de caça ou ofertas sacrificiais, como as observadas em quadros da Natividade figurando a Apresentação de Jesus no Templo. Por outras palavras, com o pecado original, o Éden decai no vulgar e perigoso mundo terrestre, marcado pela fatal passagem do tempo, em que até as camonianas "áureas aves" do Oriente (aves-do-paraíso), mesmo que tentando evitar a terra, nela acabam inevitavelmente por cair mortas (*Lus.*X:132).

O conceito de corrupção das aves fica patente pela distinção entre, por um lado, esses animais coloridos e soberbos na base, e por outro a imaculada Pomba branca na parte superior da Custódia, sintetizando o domínio espiritual.

Enquanto na custódia isabelina de Toledo existe ao topo um pombal, Gil Vicente figurou antes um "pombal" corrompido na base, lembrando também a dicotomia no Paço Real de Sintra, nomeadamente entre a mundana Sala das Gralhas (≈ indivíduos irritantes, queixosos e vorazes) e a Capela do Espírito Santo, em cujas paredes se multiplicam pombas brancas (≈ pombal das boas almas).

Na base da Custódia de Belém as aves coloridas partilham o espaço com múltiplos caracóis, e quando se olha a peça em redor, fica a ideia de que esses caracóis se protegem de aves vigilantes e castigadoras, ao mesmo tempo que tentam penosamente subir e alcançar a parte segura da Custódia.

Parece uma metáfora da expulsão do Paraíso e da peregrinação no mundo terreno, cheio de perigos e injustiças, mas ainda assim com esperança. Este conceito é realçado pelas figurações também ambíguas de cardos ou alcachofras, pois se numa primeira camada celebram as glórias floridas do Éden original, noutra lembram o castigo destruidor e a subsequente promessa redentora, dada a resistência dessas plantas.

É por entre elas que os prudentes e humildes caracóis esperam a oportunidade para continuarem o seu percurso, tratando-se de animais que se destacam pelas cores sóbrias, com o típico padrão helicoidal na concha simbolizando a sua dura e tortuosa peregrinação (≈ e.g. labirinto da catedral de Chartres).

O significado demonstra-se análogo ao da composição polissémica que envolve o óculo na parede esculpida de Tomar. Cristo avisara aos discípulos que teriam de enfrentar os ódios e agruras do mundo, mas que no fim seriam vencedores (Jo.15:19, 16:33).

Gil Vicente e Diogo de Arruda, parede exterior-ocidental do Coro do Convento de Cristo, Tomar (det.) (foto: PMO).

Exemplo comparativo: Jheronimus Bosch, *Ascensão ao Paraíso* (det.), Palácio Ducal de Veneza, (foto: wikimedia.org).

A mesma ideia encontra-se patente nas *Tentações de Sto Antão* hoje expostas no MNAA, onde nos volantes do tríptico são alegorizadas as demoradas e penosas caminhadas da redenção, tentando os conscientes passar discretos através de convites e predadores do ar[11].

Jheronimus Bosch, *Tentações de Sto. Antão* dets. dos volantes esquerdo e direito (fotos: PMO).

Exemplo comparativo: Francisco de Goya, *Bruxas no ar*, 1798. A figura em baixo assemelha-se a um caracol com duas "antenas" (foto: wikimedia.org).

Na *Divina Comédia* o conceito é representado pela subida do próprio Dante ao monte do Purgatório, podendo então, no topo, contemplar toda a glória da parte mais bela da Criação divina – a Máquina do Universo, associável à Esfera Armilar[12]. O conceito parece similar ao que Luís de Camões modelaria nos *Lusíadas,* onde a viagem pioneira de Vasco da Gama (≈ peregrinação) foi coroada com o desvelar da Esfera e dos futuros heróis lusos (X:77-90).

11 Cf. *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012, pp.188-189, 283.

12 Na *Divina Comédia* vejam-se os últimos capítulos do Purgatório (XXVII-XXXIII), bem como os primeiros do Paraíso (ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.532 e seguintes).

Máquina manuelina em rotação

Na haste da Custódia de Belém existe um "nó", i.e. uma típica protuberância que facilita o agarrar e levantar a alfaia. Neste caso tratam-se de seis esferas armilares de cores alternadas (vermelho e dourado), circundando uma haste ainda no domínio do humano, mas cujo eixo que se prolonga virtualmente ao topo, culminando aí numa cruz celestial.

Custódia de Belém (fotos: PMO)

Segundo a mecânica celeste tradicional, a Terra (base com as aves e caracóis) era fixa, tendo bem ao topo da sua projecção axial a Estrela Polar, igualmente perene (cruz cimeira). Em permanente giro encontravam-se os planetas conhecidos e as doze constelações.

Assim, as pequenas esferas armilares da Custódia sugerem uma rotação do Cosmos criado por Deus, revolucionando em torno do eixo que liga a Terra à também fixa Estrela Polar – o ponto focal ou entrada para a morada de Deus e seu trono (Empíreo), de onde o Filho/Verbo de desprende para se materializar junto da Humanidade desnorteada.

No Convento de Cristo em Tomar, é o que se observa na cúpula da estrutura arbórea ao centro da Charola, onde esferas armilares circundam a Estrela central que se projecta ao altar térreo em baixo[13]. A ideia de rotação verifica-se também ao topo da célebre Janela esculpida, onde duas esferas armilares "revolucionam" em torno do Escudo Português (pináculo do mundo terreno) e de uma cruz da Ordem de Cristo, aqui chamada a desempenhar o papel de empírea Estrela Polar.

Convento de Cristo, dets. da Charola e da Janela manuelina (fotos: PMO).

De tudo isto se conclui que a Custódia de Belém, desde a base à cruz no topo, representa uma conceptual Esfera Armilar – ela mesma um "nó" entre a vertente divina-etérea e a humana-material. O mesmo conceito está literalmente figurado como um nó face ocidental-exterior da nave manuelina do Convento de Cristo, bem como na face setentrional da Torre de Belém.

Na verdade, a Esfera não se limita à versão convencionada feita de armilas circulares. Por exemplo, uma versão heráldica da Esfera Armilar é a Sala dos Brasões de Sintra, onde o Escudo Régio e Nacional corresponde à Estrela Polar, rodeada imediatamente pelas estrelas circumpolares (brasões dos filhos do Venturoso), e ainda pelas demais constelações do Reino (principais famílias nobres).

Mais tarde, quando D. João V se apresentou como o restaurador da Idade de Ouro Portuguesa, recuperou o velho emblema cósmico e espiritual de D. Manuel, reinventando-o enquanto antecâmara que medeia a Cidade dos Homens e a Cidade de Deus.

13 Sobre o mecanismo simbólico desta estrutura, v. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar".

Tal observa-se na Capela Joanina que o Magnânimo fundou na igreja lisboeta de S. Roque, onde a Esfera segue o modelo tradicional, mas também conceptualmente no Escadório de acesso à basílica do Real Edifício de Mafra, obedecendo a um programa iconográfico preciso[14].

Perspectivas da Capela Joanina em S. Roque e do Escadório de Mafra (fotos: PMO).

Em suma, na Custódia de Belém, até ao respectivo "nó" de Esferas está-se na dimensão puramente terrena – aquela que pode ser segurada pelo sacerdote ou pelo próprio monarca (ele mesmo *rex et sacerdos*). A partir daí principia a elevação cósmica, até ao Céu derradeiro.

A nave dos sábios

Quando Dante caminhou ao topo do monte do Purgatório e aí pôde contemplar a Máquina do Universo, o passo seguinte foi ascender por esse desconhecido mar cósmico, onde os planetas eram como ilhas misteriosas que o florentino explorava e dava a conhecer pela primeira vez.

Não por acaso o autor recorre a analogias marítimas, considerando-se ele próprio como um argonauta que tinha por destino último a "Ursa" (constelação da Estrela Polar)[15].

E de facto não chocará ver na Custódia de Belém a sugestão de um navio peregrino, com os pináculos de suporte lateral (botaréus) a insinuarem os castelos da popa e da proa (e por sobreposição

14 Cf. *Octógono* n.8 / Outubro de 2024 – "O Escadório do Real Edifício de Mafra". Uma outra versão conceptual da Esfera Armilar, agora em macro-escala, é a Cidade do Sol gizada por Campanella, feita de sete círculos e onde se destaca o culto religioso pela máquina celeste (Cf. Tomás Campanella, *A Cidade do Sol*, Guimarães Editores, Lisboa, 1980, p.12 e seguintes).

15 Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Paraíso, canto II, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.601, 603.

os mastros extremos, enquanto a parte central insinua o mastro maior, tendo ao topo o omnisciente e vigilante Deus-Pai no "cesto da gávea".

O mesmo princípio é observável nas representações numismáticas de Ceuta enquanto cidade-navio de três torres-mastros[16], bem como na "figura de Lysboa" no papel de mulher-cidade que emerge das águas, sendo a coroa de três torres igualmente símbolo dos mastros do navio vicentino que segura.

Custódia de Belém
Ceitil figurando Ceuta (ref.5105), Museu do Dinheiro/Banco de Portugal
(fotos: PMO).

Francisco de Holanda, "Figura de Lysboa", *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa*, 1571
(foto: wikimedia.org).

16 Nomeadamente na moeda designada Ceitil, criada para homenagear Ceuta e valendo um sexto de um real (cf. Paulo de Lemos, "Ceitis coroados", in *Nummus*, vol.4, pp.181-182 [*online*]; Eugénio Queirós," Ceitis – moeda pobre com rica história", 2010 [*online*]. A este respeito, será provável uma deliberada intersecção fonética entre Ceuta/Cepta e Sextil, seguindo uma lógica polissémica (o valor de um sexto também parece simbólico).

A sugestão náutica da Custódia de Belém torna-se ainda mais evidente numa observação lateral, apresentando a própria base uma forma oblonga que realça esse efeito, embora em inevitável prejuízo parcial do centro de gravidade e perfeito equilíbrio da peça.

De algum modo assemelha-se à posterior nave autómata atribuída ao relojoeiro Hans Schlottheim, em homenagem ao sacro-imperador germânico.

Custódia de Belém (foto: PMO).
Nave autómata, Musée National de la Renaissance, Ecouen (foto: wikimedia.org/Paul Munhoven).

Tratando-se esta nave em latão de uma peça de relojoaria[17], ainda assim poderia ser integrada na categoria de ourivesaria, do mesmo modo que a áurea Custódia de Belém poderia ser considerada uma obra de relojoaria, pelo dinamismo narrativo das suas ambiguidades e metamorfoses.

Por exemplo, a Pomba branca que Gil Vicente fez pender na Custódia insinua a Arca de Noé, ou seja, um dos símbolos do Antigo Testamento que prenunciam a própria Igreja Cristã e o triunfo na Barca do Paraíso[18]. Os apóstolos representam os justos e humildes "caracóis" que por fim venceram o mundo e encontraram a verdadeira Redenção, ao contrário dos irresponsáveis a bordo da Nave dos Loucos (≈ Barca do Inferno), narrada por Sebastian Brant e pintada por Bosch.

17 Sobre o funcionamento da nave, cf. o vídeo na ficha da obra: https://musee-renaissance.fr/collection/objet/nef-automate-dite-de-charles-quint

18 A dimensão simbólica da Arca de Noé foi abordada no *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém", pp.13-21. Quanto à Igreja como "barca", v. DANTE Alighieri, *op. cit*, canto XI, p.691.

O lenho de ouro

Será natural que, para celebrar o ouro tributário, Gil Vivente tenha insinuado uma nau áurea. E tal como a viagem marítima de Vasco da Gama seria nos *Lusíadas* apoiada por Vénus, assim também a celestial jornada de Dante decorrera sob os auspícios de Apolo, deus solar de conotação cristológica[19].

Um dos seus símbolos é o loureiro (*laurus nobilis*) – o "dilecto lenho" nas palavras do florentino[20] – cujos ramos distinguiam as cabeças dos heróis (≈ coroa de espinhos como glorificação do Messias).

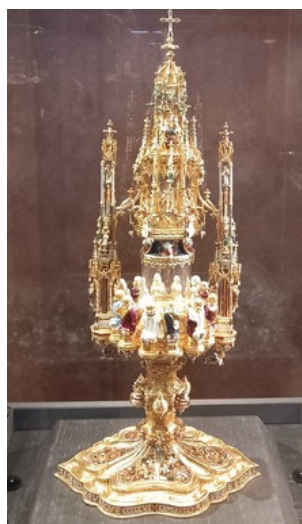
Como hipótese, talvez a Custódia de Belém sugira em sobreposição um loureiro, apropriadamente feito de ouro, considerando que é daqui a raiz da palavra "louro". Embora pudesse facilmente não seguir essa opção, Gil Vicente fez louras todas as figuras humanas representadas na peça, procurando individualizá-las antes através dos rostos e do vestuário.

Nota-se aqui o contexto vigente na transição do século XV para o XVI, quando ganhou grande popularidade a associação entre a mitologia da Antiguidade e as referências bíblicas, sobretudo do Novo Testamento. Nesta lógica, o loureiro (árvore de folha perene) parece um sinónimo da Árvore da Vida, a qual "nunca perde folha", como Dante lembra na *Divina Comédia*[21], reflectindo as descrições bíblicas (Ap.22:2,14←Ez.47:14).

Ainda a este respeito, veja-se por exemplo que a Charola de Tomar tem ao centro uma grande estrutura arbórea – verdadeira máquina da Transubstanciação (e ligada à Custódia de Belém)[22] – apresentando na face virada à nave e respectivo cadeiral uma cena que pode ser interpretada, também, com uma glorificadora coroação (de espinhos/de louro) de Cristo e de todos os mártires em seu nome, principiando pelo Baptista.

Charola de Tomar, face ocidental da árvore-custódia (foto:PMO).

19 Cf. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes"
20 Dante Alighieri, *op. cit.*, canto I, p.595.
21 Dante Alighieri, *op. cit.*, canto XVIII, p.749.
22 *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar".

Mas este não é sequer o mais original artifício alegórico no Convento de Cristo, pois a famosa Janela manuelina é circundada por elementos arbóreos que sugerem uma coroa de louros em torno do vão, onde D. Manuel poderia surgir perante os que se juntassem em baixo, no largo fronteiro (na altura não existia a plataforma claustral que hoje passa junto à Janela).

Gil Vicente, Custódia de Belém

Gil Vicente e Diogo de Arruda, Janela de Tomar (fotos: PMO).

Uma tal aparição, directa ou filtrada pelo gradeamento (≈ cortina), corresponde a uma mística corporização nacional no monarca cristológico (≈ Transubstanciação). Nesta leitura complementar, a Janela propriamente dita equivale assim a um viril de custódia, reforçando a sua colocação num patamar superior. Logo abaixo, uma "haste" e um nó, bem como uma figura humana traduzindo o conceito de penitência e mesmo de "caracol". A ideia de base ou apoio é conferida pelas pontas das cordas para cada lado, projectando-se virtualmente para lá dos respectivos cortes.

Já ao topo, a Cruz de Cristo tutela o Escudo – símbolo ancestral da nacionalidade, onde a cruz interna formada por escudetes sugere o Espírito Santo, numa lógica aproximada à da Custódia de Belém, depois desenvolvida também na manuelina Sala dos Brasões de Sintra.

Note-se que esta camada de significado é apenas uma das múltiplas que se entrelaçam na Janela, tornando-a uma obra de excepcional génio e complexidade, onde a Árvore da Vida é tema central[23].

23 Sobre a natureza polissémica desta obra, cf. *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [online*online*].

Justamente, prometida por Cristo àqueles dignos de perdão, a Árvore da Vida será encontrada por Dante no céu do longínquo Júpiter, o segundo planeta mais afastado da Terra. Por seu turno, Saturno era a última esfera no caminho para o culminante Empíreo.

O símbolo de Saturno era o cristal, i.e. a memória clássica de quando o mundo vivera a sua Idade do Ouro[24], entretanto perdida, mas que Portugal se predispunha agora a recuperar.

O túnel de Cristal

A parte central da Custódia de Belém é marcada por um viril em forma de cilindro de cristal, que representa um túnel que liga verticalmente a Terra à morada de Deus. Nesse viril era fixada a hóstia consagrada, na qual Cristo corporizava e ficava presente entre os fiéis durante a Eucaristia.

Neste sentido, Cristo é ele próprio também a Árvore da Vida, que para além de folhas perenes frutificava constantemente, quantas vezes fosse invocado pelos sacerdotes nas sucessivas missas.

A ideia de túnel eucarístico foi explorada de diversas maneiras, conforme já demonstrado noutro estudo[25]. Acrescente-se por exemplo a *Pregação de S. Tiago* pintada para o *Retábulo de Palmela* (MNAA), onde o apóstolo insinua a imagem de Cristo num púlpito "tubular-cristalino" (efeito dos braços), tendo na base um estreito túmulo que remete para o encaixe da hóstia e para o altar da Custódia.

Álvaro Pires, *Pregação de S. Tiago* (foto: PMO).

24 Dante Alighieri, *op. cit.*, canto XVIII, p.777.
25 Cf. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar".

Estes jogos alegóricos eram constantes e permitiam uma maior densidade teológica às peças, as quais não se limitavam portanto aos respectivos episódios superficiais que retratavam.

No caso apresentado, à dextra de Tiago/Cristo estão os genuínos fiéis que acreditam em Jesus mesmo não o vendo, esperando a sua corporização, ao passo que à sinistra estão os que necessitam de ver para acreditar, e ainda assim, como os fariseus, procuram testar e contestar.

Este quadro exemplifica como a Custódia de Belém funciona mesmo sem a hóstia. As figuras que rodeiam o viril (vazio) demonstram nesse caso como são "bem-aventurados os que não viram, e creram" (Jo.20:29), isto porque a colocação da hóstia consagrada confirmará a sua Fé, sendo Cristo a porta e o caminho para a Salvação (Jo.10:9, 14:6).

Transubstanciação ≈ Natividade

A Custódia de Belém apresenta particularidades que indiciam um determinado ritmo narrativo, que principia com a Encarnação/Natividade de Cristo, i.e. a disponibilização à Humanidade dessa porta ou caminho. Por isso, os doze apóstolos têm entre si as pequenas figuras de Maria e de S. Gabriel que, em linha recta, protagonizam a Anunciação, dando esperança e sentido à espera (trocadilho que advém do moto manuelino)[26].

Custódia de Belém (det.). À esquerda e direita, entre os apóstolos encontram-se as pequenas figuras da Virgem e do Arcanjo Gabriel, protagonizando o episódio autónomo da Anunciação. (foto: PMO).

26 "Spera do Mundo" → Sp[h]era, [E]spera, [E]spera[nça] do Mundo; cf. Paulo Pereira, *Enigmas-Lugares Mágicos de Portugal*, vol.III (*Idades do Ouro*), Círculo de Leitores, Lisboa, 2004, p.52.

Ou seja, a Anunciação torna iminente o surgimento de Cristo, como se observa numa alegoria gizada por Sandro Botticcelli, onde Gabriel e a Virgem tocam a face e o cabelo uma criança ainda invisível, mas prometida e há muito esperada[27].

Sandro Botticelli, *Anunciação de Cestell*o, Uffizi (foto: wikimedia.org).

Naquele círculo da Custódia de Belém, Maria e Gabriel não são um mero enxerto, pois a Anunciação e subsequente Natividade confirmarão a esperança dos que esperam pela Redenção.

Pela vontade de Deus ao topo, o Verbo é encarnado no útero de Maria (≈ vaso, cilindro de cristal), podendo a própria Custódia ter uma leitura mariana. De facto a Virgem é associada a uma "bela flor"[28], razão pela qual as catedrais apresentam frequentemente uma rosácea na fachada, em contraponto à capela-mor no extremo oposto, simbolizando o Cristo glorificado pela morte e ressurreição.

Assim, e observando que a Custódia é floral na base e cruciforme no topo, a peça poderá ser vista como um "templo" vertical, tendo ao centro a nave (≈ nau) dedicada aos fiéis abençoados por um *rex et sacerdos* (Deus-Pai).

Da mesma forma, Maria é ela própria a Custódia, i.e. uma árvore onde frutificou o Salvador (hóstia), bem como a protectora (custódia) do Messias infante. É o que está subjacente às múltiplas representações da Virgem com o Menino, e ainda mais naquela eucarística do grande portal sul dos Jerónimos, onde a Mãe segura Jesus com uma mão, e o cálice na outra (carne e sangue, pão e vinho).

27 Sobre esta pintura cf. "O criado e os três gigantes", in *Leonardo x Michelangelo*, 3ª ed., 2012, p.119.
28 Dante Alighieri, *op. cit.*, canto XXIII, p.799.

Nossa Senhora de Belém, Mosteiro dos Jerónimos (foto: PMO).

Deste modo, a Encarnação de Jesus lança o processo de Redenção da Humanidade, i.e. as doze figuras circundantes que têm na hóstia consagrada o cumprimento das profecias do Antigo Testamento.

Os mesmos elementos podem ser interpretadas como os humildes pastores que, avisados por um anjo, se deslocaram a Belém para homenagear Maria e o recém-nascido (Lc.2:8-20). Novamente, as figuras do Anjo anunciador (agora aos pastores) e da Virgem maternal integram-se de modo coerente no grupo que rodeia o cilindro, agora ostentando a hóstia.

Neste panorama, não adiantará querer identificar no círculo de apóstolos *uma* significação, pois a construção da imagem foi nitidamente arquitectada numa lógica polissémica.

A lição de catequese

Assimilando diversas referências capitais, a congregação em torno do cilindro resume igualmente episódios como a visita dos reis magos (Mt.2:1-11); Jesus entre os doutores (Lc.2:46-49); a escolha dos doze apóstolos no alto de um monte (Mc.3:13-14); o Sermão da Montanha (Mt.5:1-12); o envio dos apóstolos em missão pastoral (Mc.6:7-13); o Messias que desceu do céu enquanto pão espiritual para os fiéis (Jo.6:51,59); a Última Ceia realizada num andar superior (Mc.14:15); a Crucificação enquanto factor de atracção e unidade de todos em Cristo (Jo.12:32-33), o surgimento de Jesus ressuscitado no meio dos apóstolos (Lc.24:36); a Ascensão (Act.1:9); o Pentecostes (Act.2:3-4); a Igreja enquanto participação dos

fiéis no Corpo de Cristo (1Cor.12:27-28), a profetizada segunda vinda do Cordeiro (Mc.13:26-27); a promessa de admissão no Reino dos Céus (Mt.5:19-20); a imagem de um Paraíso brilhante, como se feito de ouro e jóias (Ap.21:18-21).

Estes são momentos essenciais que a Transubstanciação Eucarística evoca e renova, prometendo em cada cerimónia a segunda vinda do Messias e o desenrolar das profecias apocalíticas de João. Enfim, os justos serão reunidos no Paraíso para contemplar a glória divina.

Nesse momento, e como se refere no Apocalipse (Ap.21:23), o Cordeiro irá substituir-se ao Sol e iluminar a Jerusalém Celeste como uma lâmpada (≈ cristal que guarda a hóstia branca como foco de luz divina).

As sistemáticas ambiguidades de Gil Vicente notam-se por exemplo quando um dos apóstolos sugere Judas com a bolsa na Última Ceia, mas também Tiago pentecostal-peregrino com a respectiva sacola (Tiago exemplificando a dicotomia Vida Contemplativa/Vida Activa).

Quanto à figura do apóstolo João, é simplesmente impossível não lhe reconhecer evidentes traços femininos, introduzindo Maria Madalena e o episódio da Ressurreição (Jo.20:15-18)[29].

Mas estes exercícios também envolvem o posicionamento dos apóstolos, cujos discos de suporte estão subtilmente dispostos formando pares.

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

Correspondem ao envio pastoral dos discípulos em pares (Mc.6:7-13), existindo uma sobreposição entre estes pastores de almas (em nome do Cordeiro) e aqueles de meros animais que primeiramente visitaram o recém-nascido.

29 Sobre a sobreposição entre João e Madalena v. *Leonardo's Last Supper and the three layers*, 2012 [*online*].

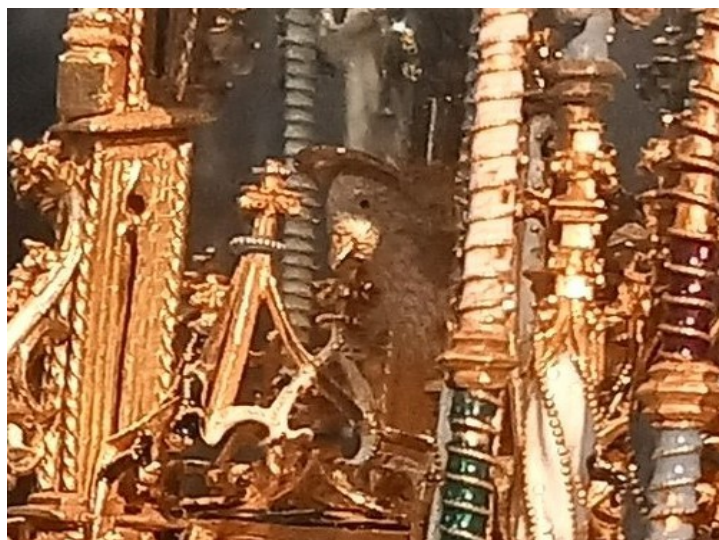
Efectivamente, bastam dois fiéis para que aí se constitua uma eclésia/igreja, i.e. uma assembleia, no meio da qual surge o invocado Redentor. Tal é a mensagem que Cristo deixou a dois discípulos em Emaús (Lc.24:13-35).

Foi em nome dos seus congregados que Jesus orou ao Pai, pedindo que lhes conservasse a união como forma de difundir a Boa Palavra junto da Humanidade (Jo.17:20-22), sendo a forma anelar o sinal dessa convergência e aliança divina (≈ ritual dos cavaleiros templários na Charola de Tomar).

Descalças, as figuras remetem para vários significados interligados: a lavagem dos pés dos apóstolos (Jo:13:4-10); os pés limpos como sinal de dignidade (Mt.10:14); o facto de serem os humildes os preferidos de Deus (Mt.11:28-30); a admissão celestial e paradisíaca dos justos que, embora de natureza terrena (os apoios onde se ajoelham), são também já celestiais (apoios suspensos, como que levitantes).

Nesta áurea Barca do Paraíso, a figura da hóstia é o símbolo de como se venceu a tormenta, tal como, ainda em vida terrena, os apóstolos contaram com Jesus para debelar uma tempestade que lhes fustigava o barco em que viajavam (Lc.8:22-25).

Por seu turno, embora actualmente se tenha generalizado a expressão “fogo de Santelmo” para designar um fenómeno marítimo, na altura estava popularizada a designação de “fogo do Espírito Santo”, o que se poderá relacionar com a acima mencionada “lanterna” divina, além da sugestão náutica desta construção vicentina.

Reforçando a alegoria, sobre o cilindro surge a Pomba do Espírito Santo, “etérea” e que não toca sequer na Custódia, uma vez que se encontra pairando (suspensa por uma pequena corrente).

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

O pombal

A Pomba flutua dentro de uma estrutura que, apesar de muito decorada e contar com pequenos arcobotantes, basicamente consta de seis colunas em hexágono.

Custódia de Belém, dets. (fotos: PMO).

A propósito desta configuração hexagonal, deve ser notado que o seis – obviamente a metade do número canónico e apostólico de doze – é por isso conotado com o Antigo Testamento, sublinhando que as antigas escrituras hebraicas, embora importantes, são um registo incompleto e prenunciador da Revelação. Existem muitas variantes deste princípio, sendo que na Custódia de Belém as colunas em hexágono (≈ templo físico) emolduram arquitectonicamente a Pomba espiritual.

Pela mesma lógica, o hexágono alegoriza a vertente humana e evangelizadora da Igreja (≈ farol), pois o desenho em favo de colmeia (promessa de um melífico Paraíso) remete para a permanente congregação de fiéis, havendo sempre forma de encaixar mais um "favo" em torno do divino.

Este conceito poderá explicar a curiosa iniciativa do setecentista Carlos III de Espanha, que em rivalidade com o Marquês de Pombal mandaria construir na Andaluzia, ao longo de uma estrada que liga a Madrid, várias pequenas localidades com praças hexagonais[30].

---

30 Cf. José Eduardo Horta Correia, *Vila Real de Santo António – Urbanismo e Poder na Política Pombalina*, FAUP, Porto, 1997, p.128.

De lembrar que na já mencionada custódia de Isabel a Católica existe uma estrutura similar, onde seis colunas traçam um perímetro hexagonal. Contudo, neste caso, ao centro está o próprio viril para exposição da hóstia consagrada. Trata-se aqui de um viril circular, i.e. um disco cristalino colocado na vertical, como um Sol.

Jaume Aimeric, Custódia da Rainha Isabel, 1495-99 (foto: wikimedia.org/Miguel Hermoso Cuesta). De lembrar que a custódia isabelina não inclui a cobertura superior cravejada de pedraria, nem as estruturas flanqueantes.

Assim, a hóstia consagrada está como que num sacrário aberto nos circundantes seis lados, facilitando a exposição pública durante as procissões, interligando-se com os observadores (≈ favos).

Por sua vez, as ditas colunas sustentam ao topo o pequeno "palomar" (pombal) que Isabel mandara destacar de outra peça e incluir na custódia de Jaume Aimeric.

Quando, logo após a morte de Isabel a Católica em 1504, o Cardeal Cisneros iniciou o processo de compra da custódia, Aimeric disponibilizou documentação relativa à peça – elementos publicados em 1924, e nas quais se dava conta do referido pombal que a soberana mandara enxertar.

Mas a mesma documentação também alude ao "Corpus Xpi [Christi, i.e. a hóstia consagrada] que se ha de poner dentro del palomar que tiene un pe labrado de un follaje esmaltado sobre puesto. E un espejo redondo [viril circular] (...)"[31].

31 Traslado documental em: Maria Cristina de Arteaga, "La custodia de Arfe y sus predecesoras en la Catedral de Toledo", in *Boletín de la Sociedad Española de Escursiones – Arte, Arqueologia, Historia*, Madrid, Dezembro de 1924, p.242.

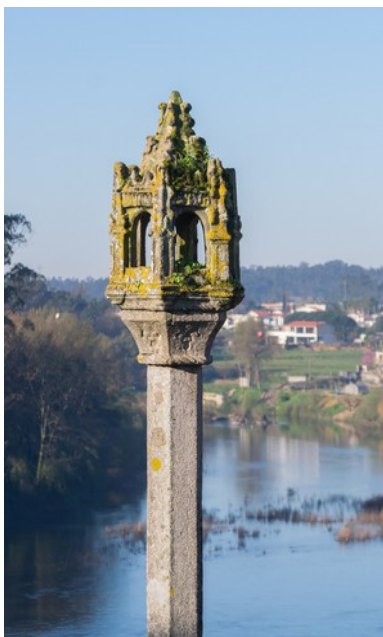
As referências parecem confusas e têm suscitado incertezas, pois o viril para a hóstia encontra-se não obviamente dentro do pombal, mas ao centro da estrutura hexagonal de colunas, a qual por sua vez, por um assento intermédio em folhagens radiantes, conecta ao pé ou haste.

Na verdade não existe aqui uma verdadeira contradição, pois a estrutura hexagonal também desempenha a função de pombal.

Recapitulando, existe assim o pombal já pré-existente e que foi integrado por Aimeric na custódia que realizou, com minúsculas pombas que pousam ou espreitam em pequenas janelas, representando o Paraíso das boas almas. Uma safira azul ao topo realça o domínio celestial.

Por sua vez, este pombal está sobre outro, que liga o Céu aos fiéis na Terra, i.e. a aludida estrutura hexagonal que alberga a branca hóstia consagrada, a qual também desempenha o papel de uma grande e reinante Pomba do Espírito Santo, que desceu do pombal superior.

Embora numa lógica e configuração diferentes, isso explica que a Pomba da Custódia de Belém esteja igualmente num "pombal" em hexágono, espécie de gaiola livre e aberta, ecumenicamente conectável a todos os "favos", i.e. os fiéis.

Com esses "pombais" abertos colocados superiormente, as custódias de Toledo e Lisboa lembram, por oposição, os pelourinhos de gaiola, neste caso alegorizando a punição e exposição dos infames, como se verifica em Barcelos ou nos *Provérbios Neerlandeses* de Pieter Brueghel.

Pelourinho de Barcelos (foto: wikimedia.org/Tournasol7).
Pieter Brueghel, *Provérbios Neerlandeses*, det. (foto.wikimedia.org/Google Art Project).

Por seu turno, uma versão intermédia poderá ser encontrada nos famosos penitentes "estilitas", ou seja, cristãos inspirados que, habitando em exíguas construções ao topo de colunas individuais, davam conselhos e orientações espirituais a quem os procurava.

Em síntese, a estrutura hexagonal nas custódias espanhola e portuguesa deve ser entendida de forma dinâmica, e o mesmo se poderá dizer das próprias hóstias consagradas, algumas das quais eram gravadas com imagens, como se verifica por exemplo na tábua figurando *Sta. Clara e Sta. Coleta*, pintada nos inícios do século XVI por Álvaro Pires, e hoje exposta no MNAA.

Colocada num "pombal", a hóstia tem gravada a Virgem e o apóstolo João flanqueando Jesus crucificado ao alto (≈ Pomba de asas abertas), sugerindo também a Anunciação (João ≈ Gabriel) e o Pentecostes, numa polivalência que dava à Crucificação uma abrangência teológica que ultrapassa a figuração de um episódio específico.

Álvaro Pires, *Sta. Clara e Sta. Coleta,* det. (foto: PMO).

Mesmo a pedra vermelha ao topo desta custódia clarissa, porventura um rubi, remete quer para o martírio na cruz, como também para o sangue eucarístico e para o fogo pentecostal, da mesma forma que a safira azul da custódia isabelina reporta o Céu das pequenas pombas-almas.

Neste caso espanhol, é possível que a reinante Pomba do Espírito Santo estivesse marcada na própria hóstia em sugestão cruciforme (de asas abertas), ao passo que na Custódia de Belém, e uma vez que a Pomba e Cruz têm figurações autónomas, a hóstia tivesse gravada a imagem de um Cristo infante ou de um alegórico Cordeiro, materializando a Anunciação protagonizada pelas figuras da Virgem e do arcanjo Gabriel que se encontram entre os doze apóstolos-pastores ajoelhados.

Ou seja, de todas as referências que a polissémica Custódia de Belém articula, acaba por destacar-se a dos pastores que visitaram o Menino, em prenúncio da congregação dos apóstolos.

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

A Pastoral, a Procissão, e a Nau da Concórdia

Entre outros aspectos, a Custódia de Belém constitui a figuração plástica de uma Pastoral, i.e. uma celebração musicada da visita dos pastores segundo o Evangelho de Lucas.

Para o efeito são de destacar os pequenos anjos-músicos que povoam a peça de Gil Vicente, e que já foram estudados por João Pedro Romão Louro, propondo que possam expressar o acompanhamento musical das procissões do Corpo de Deus, lembrando também que, segundo as crónicas, o próprio D. Manuel nascera aquando do cortejo de 1469, o que reforça a associação entre o messianismo do Venturoso e aquela manifestação colectiva do calendário litúrgico[32].

O contributo parece relevante para compreender a dimensão multiforme da peça cenografada por Gil Vicente, assim como a distinção entre "música baixa" e "música alta"[33], que essencialmente parece residir no volume de decibéis e nos tipos de música que isso representa.

32 João Pedro Romão LOURO, *A Iconografia Musical da Custódia de Belém*, Diss. Mestr. – FCSH, 2010, p.50 [*online*].
33 Idem, *op. cit.* p.31.

Assim, na "baixa" existem instrumentos suaves como alaúdes, harpas, violas-de-arco, cítaras, etc., reportando uma dimensão mais humana e visando justamente a paz entre os indivíduos (≈ coro harmonioso). Embora não exclusivamente, tratam-se sobretudo de instrumentos de cordas, remetendo para a noção de paz e concórdia (com cordas/com o coração, *cordus, cordia, corde*)[34].

Custódia de Belém, det.
Entre o "coro" de apóstolos é visível na face exterior um anjo tocando/ostentando um alaúde, como se tratasse de um "nó" entre as duas metades (foto: PMO).

Por seu turno, na "música alta" predominam instrumentos mais potentes, caso das trombetas, tambores, buzinas ou gaitas-de-foles, visando um *éclat triomphale* ou glorificação do Rei e de Cristo[35].

É fácil imaginar as naus manuelinas utilizarem estes instrumentos para celebrar a suserania do monarca em novas paragens, numa sinfonia de poder que até poderia incluir tiros de bombarda, como no desembarque de Vasco da Gama em Calecute, ou quando foi celebrada a aliança com o rei de Quíloa, de que a Custódia de Belém é aliás memória física. Já os alaúdes e instrumentos análogos contribuiriam para a harmonia a bordo, agregando os próprios marinheiros.

A este respeito, Isabel Monteiro dedicou um estudo sobre a música a bordo dos navios do Venturoso, notando que existiam variantes conforme a finalidade, caso dos tambores de uso "militar e heráldico", e dos tamborins para entretenimento (≈ paz entre os tripulantes)[36].

---

34 Cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.25-26; e *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", p.20.

35 Nesta lógica, os grandes carrilhões de Mafra entrarão nalguma classificação própria.

36 Isabel Monteiro, "Instrumentos musicais a bordo dos navios manuelinos no Atlântico e no Índico", in *Sphera Mundi- Arte e cultura no tempo dos Descobrimentos*, Caleidoscópio, 2015, pp.101, 106.

A autora nota ainda a genial versatilidade de Gil Vicente que, numa peça teatral para a despedida da infanta D. Beatriz, utilizou trombetas para simular os bons ventos que levariam a nau da noiva[37].

Quanto à Custódia, o mesmo artista delineou aqui uma triunfante e manuelina Barca do Paraíso musical, onde na zona dos apóstolos humanos predominam os instrumentos "baixos" que favorecem a concórdia, enquanto na parte superior, junto da Pomba, de Deus-Pai e da Cruz cimeira, prevalecem os "altos" que exaltam o Divino. Em resumo, "Glória a Deus no mais alto dos céus, e paz na terra aos homens, a quem ele quer bem" (Lc.2:14).

O Deus do alto

Na forma da hóstia, Cristo é realçado na Custódia de Belém como o caminho para a Salvação (Jo.14:6). O cilindro de cristal apresenta uma sugestão ascensional – uma porta celestial aberta à Humanidade aqui representada pelos seus pastores.

Cabendo ao Espírito Santo (Pomba) o papel de omnipresente luz ou farol, será possível continuar a navegação celeste do cristalino Saturno para a Estrela Polar – a referência e entrada do culminante Empíreo, a grande morada divina do Pai e do Filho (figuras de Deus-Pai e da Cruz ao topo).

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).
Mont Saint-Michel (foto: wikimedia.org/Lynx1211).

Contudo, para aceder a esse patamar há que esperar pela vinda e corporização do Cristo-ponte, tal como era necessária a maré certa para alcançar a famosa "cidade-celeste" no monte baptizado com o nome do principal arcanjo de Deus, também ao poente do antigo mundo conhecido.

---

37 Isabel Monteiro, *op.cit.*, p.110.

No Paraíso já se encontram algumas figuras do Antigo Testamento, que por tradição se refere terem sido entretanto resgatadas na visita mística de Jesus ao Limbo, quando se encontrava fisicamente morto e tumulado[38]. Este é aliás o tema de uma célebre tábua de Jorge Afonso – o grande dinamizador da pintura nacional ao tempo de Gil Vicente[39].

Tal justifica que, entre a Pomba e Deus-Pai, existam pequenas figuras representando profetas do Antigo Testamento, os quais tinham até profetizado o advento de Cristo, existindo portanto uma linha de continuidade.

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

Lógica semelhante foi seguida pelo contemporâneo Michelangelo na Capela Sistina, onde ao alto, emoldurando as cenas do Criador Omnipotente e dos primeiros tempos, foram pintados vários profetas hebraicos. Na Custódia de Belém, as figuras são manifestamente pequenas, expressando uma relevância subsidiária, mas ainda assim presente, ao contrário da custódia isabelina, expurgada do referencial judaico.

38 Esta libertação é mencionada em bem-conhecidas fontes medievais, como por exemplo Tiago Voragine (cf. *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp.232-235) e Dante Alighieri (cf. *A Divina Comédia*, Inferno, canto IV, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, p.57).

39 Sobre esse quadro, v. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem".

Será portanto lógico considerar que a obra vicentina possa traduzir a ambígua política manuelina a este respeito, tendo por exemplo o Venturoso mandado construir o grande Paço da Ribeira deixando à sua sombra e tutela uma pequena judiaria (na zona do actual Banco de Portugal).

Na Custódia de Belém, sob a figura de Deus-Pai existem portanto as pequenas figuras hebraicas, bem como o círculo dos grandes apóstolos – aparentemente uma sugestão de como também os grandes do Reino estavam submetidos à Coroa, conforme se observa na Sala dos Brasões de Sintra, mandada construir por D. Manuel.

Ou seja, a figura de Deus-Pai alegoriza o patriarcal/paternal Venturoso (*Pater Patriae* de uma nação refundada sob o signo imperial), talvez assimilando ainda uma sugestão do progenitor D. Fernando, Duque de Viseu e Beja, o qual fora já um proto-rei, na qualidade de filho segundo de D. Duarte[40].

Retrato de D. Fernando, det.
Museu Regional de Beja
(foto: wikimedia.org).

Na Custódia tornado louro (≈ de ouro, áureo, no Céu), este D. Fernando glorificado realçava logicamente o próprio D. Manuel, nascido pouco antes da morte do pai. Parece natural uma ideia de transmissão/corporização Pai–Filho, sendo que este último, i.e. o Venturoso, far-se-ia representar na arte manuelina sobretudo por via simbólica (≈ hóstia, presença transubstanciada)[41].

Não obstante a importância e destaque de Deus-Pai na Custódia de Belém, a figura segura um orbe encimado por uma cruz desproporcionada, quase uma espada-árvore enraizada no mundo. Acima, a criação de Gil Vicente finaliza com a Cruz, demonstrando como é a mensagem de Jesus a culminante e decisiva na religião judaico-cristã. Funciona também como sinónimo da Estrela Polar – o ponto focal do Empíreo, um sinal luminoso e em torno do qual os astros giram[42].

40 Sobre o ambicioso Duque cf. João Paulo Oliveira e Costa, *D. Manuel I*, Temas e Debates, 2007, pp.42-60.

41 Sendo D. Manuel o instituidor da ordem imperial Portuguesa (≈ Novo Testamento, Cristo/Emanuel), já o pai D. Fernando era associado aos fundadores e grandes referências da primeira fase ("apenas" régia) da nacionalidade (≈ Antigo Testamento, Deus-Pai). Sobre esta questão v. *A estátua do infante-cruzado D. Henrique*, 2014 [*online*].

42 E.g. Dante Alighieri, *op. cit.*, Paraíso, canto XXVIII, pp.839, 843.

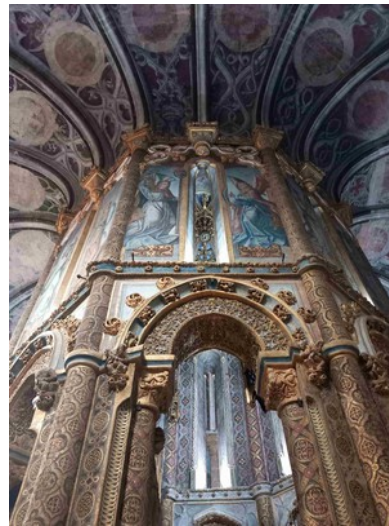
O Custódio

D. Manuel considerava-se o eixo fixo e o moderador da vida terrena – o artífice da *Pax* e, como tal, a expressão messiânica e regalista do divino.

Esta dimensão reforça a ligação do monarca com o as manifestações relativas ao Corpo de Deus, de que ele próprio era simultaneamente reflexo e protector. Como tal promoveu o Anjo Custódio Português como um avatar de S. Miguel, além de ter demonstrado uma especial afinidade com a Custódia de Belém, conforme o seu Testamento deixa transparecer.

A propósito, há mais de vinte anos, em conversa com Bartolomeu Cid dos Santos sobre outro assunto historiográfico, referiu o gravador que, muito novo, coube-lhe o privilégio de ser por uma noite o guardião da Custódia, em trânsito para uma exposição temporária, estando a peça de Gil Vicente por isso desmontada e as partes acomodadas numa caixa própria.

Suscita-se aqui a seguinte reflexão: existem de facto várias obras de ourivesaria que podem ser desarticuladas, considerando-se que é devido a necessidades de limpeza e conservação. Certamente assim será também com a Custódia de Belém, mas é provável que o expediente facilite também um mais fácil e seguro transporte desta peça, acompanhando o Venturoso nas suas deslocações para fora de Lisboa, sendo o Rei afinal o custódio da Custódia, entenda-se, o grande guardião do Corpo de Deus.

Neste contexto, e dadas as relações entre a obra-prima de Gil Vicente e a grande estrutura ao centro da Charola de Tomar[43], será de presumir que, estando o Venturoso no Convento de Cristo, o ofício religioso fosse efectuado com a Custódia de Belém.

Estrutura central-arbórea da Charola de Tomar.
Perspectivas térrea e superior desta "custódia" gigante.
(Fotos: PMO)

43 Como referido na nota 22 do presente estudo, cf. a propósito *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar".

Parece natural a colocação da Custódia no interior e sob a grande estrutura arbórea ao centro da Charola (≈ capela-mor), que funciona como uma máquina de invocação do Espírito Santo e da Transubstanciação de Cristo. É como se uma custódia gigante albergasse outra mais pequena no seu interior, a qual por sua vez aloja a hóstia e constitui portanto o cerne ou coração do conjunto. Quando a custódia era a de Belém, tratava-se do coração itinerante do soberano, indicando por si a presença do monarca no velha sede templária-cruzadística.

Esta lógica poderá explicar que, em Toledo, o Cardeal Cisneros tenha respondido em 1515 com a encomenda ao ourives Enrique de Arfe de uma super-estrutura para envolver a custódia isabelina, tornando-a no coração de uma grande peça compósita, hoje conhecidas por Custódia de Toledo.

Enrique de Arfe, Custódia de Toledo (1515-23), incorporando ao centro a peça isabelina de Jaume Aimeric (foto: wikimedia.org/Miguel Hermoso Cuesta).

Contextualizando, após a morte de Isabel a Católica em 1504, Espanha entrara em fortes convulsões, sobretudo a componente castelhana, na qual por duas vezes o Cardeal de Cisneros assumiu a regência. Numa delas, e perante os projectos lusos para alargar o domínio no Norte de África (humilhando Castela), o Cardeal mandou ocupar a praça de Orão, considerando-se por isso o "conquistador de África", como se lê na legenda inscrita por Enrique de Arfe: "Don Francisco Jiménez [de Cisneros], Cardenal Arzobispo de Toledo, Gobernador de España y conquistador de Africa, mandó hacer esta custodia del Santisimo Cuerpo de Cristo (...)"[44].

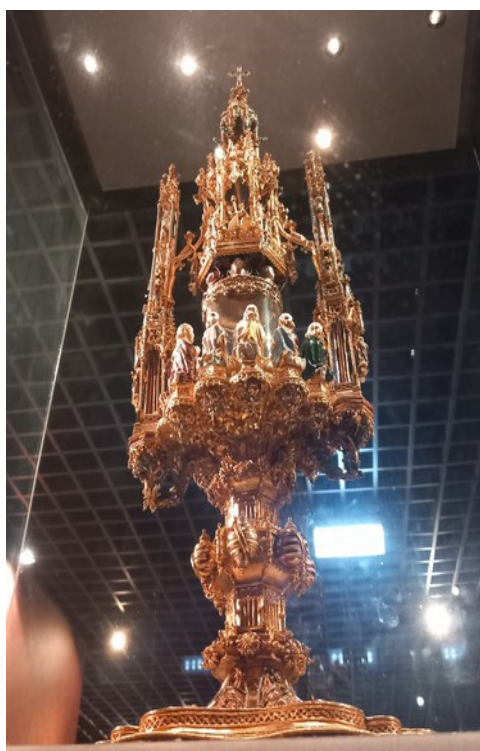
44 Transcição *in* https://www.catedralprimada.es/es/info/la-custodia

Deste modo, e após adquirir a custódia original de Isabel, Cisneros quis recuperar a dinâmica espanhola-castelhana e não perder ritmo para Portugal, mesmo ao nível simbólico, encomendando aquela que o Marquês de Lozoya considerava "la más ostentosa alhaja [jóia] que pueda contemplarse en la Cristandad"[45].

Contudo, o Venturoso tinha os seus projectos...

O repouso da Custódia de Belém

Em 1517 D. Manuel deixava escrito que a sua Custódia deveria fixar-se no Mosteiro de Santa Maria de Belém (Jerónimos). Ao longo da História alguns monarcas estipularam que o coração deveria ser sepultado em lugar diferente do corpo. Assim não seria com D. Manuel, que procurou o descanso eterno junto da sua obra preferida.

Por sua vez, António Manuel Gonçalves já notou as similitudes entre a alfaia de Gil Vicente e o grande pórtico meridional dos Jerónimos, e como este foi começado a lavrar a partir de 1517, poderá concluir-se que o referido pórtico constitui uma peça de macro-ourivesaria, do mesmo modo que muitas peças de ouro e joias são obras de micro-arquitectutra.

Gil Vicente, Custódia de Belém.
Gil Vicente e João de Castilho, fachada meridional dos Jerónimos. Ao centro, diante do janelão (≈ viril), a estátua mariana também funciona como uma custódia dentro de outra maior (fotos: PMO).

45 Citação in *La Custodia de Toledo*, Editorial Católica Toledana, Toledo, 1952, p.7.

De facto, mesmo os relevos logo acima das portas da catedral, figurando episódios da vida de S. Jerónimo, equivalem ao esforço dos caracóis penitentes da Custódia.

Mas esta conexão permitirá ainda melhor esclarecer a própria configuração da grande igreja ribeirinha. Mesmo na actualidade predomina uma ideia de "caixa", o que seria ainda mais evidente à época, pois não tinha obviamente a torre sineira neo-manuelina, enquanto no lado oposto a cabeceira era substancialmente menor, pouco se destacando do bloco arquitectónico[46].

Assim, o reflexo da Custódia na fachada e o aspecto de templo/caixa-forte dos Jerónimos sugerem o repouso do "coração" itinerante de D. Manuel, numa igreja-relicário também eleita pelo soberano para seu túmulo.

E não obstante a dita figuração exterior, virada para o Sol zenital e triunfante, era uma cenográfica promessa de regresso para a eternidade.

Conclusão

Em suma, Gil Vicente colocou na Custódia de Belém o melhor do seu talento, construindo uma peça tão harmoniosa quanto polissémica, que faz do Corpo de Deus um sinal de esperança e de salvação para a Humanidade – uma genial Comédia Humana.

46 Considerando-a acanhada, a nora de D. Manuel viria mais tarde a mandar demolir a cabeceira original e construir o profundo panteão actual.